

яких оказало значний вплив не лише на формування джазової школи вокалу, а й на історію становлення джазової музики в цілому. Автор відзначає і значимість джазової вокальної культури в процесі розвитку вітчизняної естрадної культури та його вплив на формування вітчизняної джазової вокальної культури.

Ключові слова: джазовий вокал, скет, імпровізація, вітчизняна естрада, джаз.

Чеча А. А. Особенности формирования джазового вокала

В статье рассмотрены основные этапы формирования джазового вокала, а также представлены наиболее значимые исполнители, творчество которых оказало значительное влияние не только на формирование джазовой школы вокала, но и на историю становления джазовой музыки в целом. Автор отмечает и значимость джазовой вокальной культуры в процессе развития отечественной эстрадной культуры и его влияние на формирование отечественной джазовой вокальной культуры.

Ключевые слова: джазовый вокал, скэт, импровизация, отечественная эстрада, джаз.

Checha A. A. Peculiarities of jazz vocals

In the article Osnonye stages of jazz vocals. The article presents the most significant artists whose work okazalo a significant impact not only on the formation of the school of jazz singing, but also on the history of the formation of jazz music in general. The author also notes the importance of vocal jazz culture in the development of the national pop culture and its influence on the national jazz vocal culture.

Key words: jazz vocals, scat, improvisation, the domestic pop, jazz.

Стаття надійшла до редакції 27.01.2012 р.

Прийнято до друку 27.04.2012 р.

УДК 378.016:785

Чжан Цзе

УМІННЯ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ЯК СКЛАДОВА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Останнім часом в системі вищої музично-педагогічної освіти різних країн, зокрема України і Китаю, пріоритетного значення набув компетентнісний підхід, який розглядається вченими з позицій очікуваних результатів, виражених у формі компетенцій. Його

особливістю є багатофункціональність, комплексність, діагностичність, міждисциплінарність, що в сукупності сприяє оперативному вирішенню освітніх завдань [1].

Згідно цих позицій відбувається зміщення акцентів від змісту освіти на якість навчального процесу та його результат, який визначається сформованими у випускників компетенціями. При цьому особливі вимоги висуваються до особистості майбутнього вчителя музики, розвитку його художнього мислення, здатності до діалогового спілкування, готовності до музично-педагогічної діяльності.

Зазначимо, що специфіка роботи вчителя музики передбачає володіння багатьма спеціальними вміннями. До них належать вміння інтерпретувати музичні твори, які забезпечують його художньо-аналітичну діяльність і уможливають залучення учнів до музичних цінностей та виявлення в їх творах духовних і естетичних ефектів.

Успішне розв'язання цього завдання залежить від здобутих музично-виконавських компетентностей, питомою складовою яких вбачаються уміння художньо-педагогічного аналізу музичних творів. Сформованість таких умінь дозволяє охопити різні грані музичних образів, відкривати їх зв'язки з життєвими реаліями.

Такий аспект не може не цікавити педагогіку мистецтва, оскільки володіння музично-теоретичними знаннями та вміннями, розуміння і осмислення засобів музичної виразності в процесі музично-інструментальної та вербальної комунікації сприяє розвитку музичного мислення майбутнього вчителя. З цього погляду фахова підготовка студентів має бути орієнтованою на формування умінь художньо-аналітичної діяльності. На наш погляд, ця проблема не може бути вирішеною в межах тільки однієї теоретичної дисципліни «Аналіз музичних форм»; до неї необхідно підходити комплексно і цілеспрямовано. Отже, актуальність даної статті підтверджується, з одного боку, поширенням уваги науковців до питань компетентності вчителя музики (Г. Падалка, О. Ростовський, О. Щолокова, Лю Цін, Чжан Цзюнь), а з другого – відсутністю чітко визначених методичних основ формування художньо-педагогічного аналізу у всіх видах його професійної підготовки.

Окремим питанням аналізу музичних творів як методу проникнення в сутність їх образних структур присвячені дослідження у різних галузях науки: філософії (М. Каган, Л. Столович, С. Раппопорт); психологів (Л. Виготський, О. Костюк, В. Петрушин, Б. Теплов, П. Якобсон); музикознавців (Б. Асаф'єв, Л. Кулаковський, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, С. Скребков, І. Способін, Ю. Тюлін, І. Цуккерман); у педагогіці мистецтва до нього звертались В. Шацька, Н. Гродзенська, В. Остроменський, але їх інтереси були спрямовані на застосування художньо-педагогічного аналізу в процесі формування музичного сприйняття школярів. На жаль, аспекти такого аналізу

музичних творів, які відносяться до сфери інструментального виконавства, майже не знайшли свого висвітлення у науковій літературі.

У контексті зазначеного нами зроблена спроба виявити особливості формування художньо-педагогічного аналізу в процесі музично-інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики.

Відомо, що поняття «аналіз» з грецького перекладається як «розклад», «розбір», тобто як процес мисленнєвого або фактичного роз'єднання чогось цілого на складові частини. Таке визначення є справедливим і по відношенню до аналізу музичного твору, адже в процесі його вивчення емоційно-смісловий зміст, жанрова природа, мелодика, гармонія, фактурні і темброві властивості, драматургія і композиція розглядаються окремо. Однак, характеризуючи це поняття, вчені мають на увазі й наступну фазу пізнання твору, до якої належить об'єднання часткових спостережень і оцінка взаємовпливу різних елементів твору – тобто їх синтез.

Розглядаючи даний феномен, вчені підкреслюють, що музичним твором можна називати тільки письмово зафіксований текст, оскільки тільки написаний твір залишається незмінним. Саме його можна залучати до аналізу музичного твору. Дослідження цих вчених доводять, що розуміння, осмислення і опанування музичних творів у виконавській діяльності значною мірою залежить від вміння їх аналізувати. При цьому вони застерігають, що загальні висновки можна робити тільки на основі різнобічного підходу до аналізу. На думку Л.Мазеля, в ньому повністю повинні охоплюватися всі сторони музичної форми твору і на цій основі характеризуватися образно-емоційна природа цілого і частин. Такий аналіз називають цілісним (термін В.Цуккермана) і розуміють у двох значеннях: як найбільш повне розкриття властивостей твору у їх специфічних взаємозв'язках, а також повне виявлення зв'язків розглянутого твору з різноманітними реаліями історико-культурного контексту.

Цілісний аналіз, який розроблявся у працях В.Цуккермана і Л.Мазеля, глибоко охоплює усі сторони музичної форми твору, усі елементи музичної мови в їх взаємодій, і на цій основі точно характеризує образну природу цілого і частин, їх індивідуальну виразність у різноманітних і тонких відтінках. При цьому будь-яка констатація, що торкається того чи іншого технічного прийому, зв'язується з його художнім смислом, або будь-яке судження про виразність музики обґрунтовується посиланням на відповідні засоби [2]. Такий цілісний аналіз може стати інформацією для висновків різного роду: про стиль композитора, виконавську трактовку твору, його місце в еволюції даного жанру, про його художні цінності, історичне значення тощо. Отже методологія аналізу В.Цуккермана була організована таким чином, що у свідомості музиканта виникають мов би дві паралельні лінії, в кожній з яких закарбовується сокровенний смисл музичного розвитку: одна з них роз'яснює культурно-синтетичну сторону, друга - виразно-

семантичну. Їх єдність забезпечується утвердження важливої думки – будь-яка стилістична і структурна закономірність завжди обумовлена художньою ідеєю, і навпаки, кожна ідея знаходить своє втілення у відповідних технологічних деталях. Відповідну аналітичну діяльність можна розглядати як багатоаспектний і послідовний процес, який розвиває здатність проникати в сутність музичних творів, відображати їх художньо-естетичний задум, мобільність асоціативних і трансляційно-вербальних зв'язків під час здійснення фахових комунікацій.

Виходячи з вище викладеного, стає зрозумілою роль цілісного аналізу в початковому процесі, адже він завжди зберігає своє методичне значення. Звідси можна зробити висновок, що в процесі навчання педагога-музиканта, зокрема його музично-інструментальної підготовки, необхідно формувати вміння змістового (цілісного) аналізу творів. Разом з тим такий тип аналізу не враховує всіх аспектів педагогічної діяльності вчителів музики. Адже в умовах гуманізації навчання з особливою гостротою визначилась проблема пізнання художньо-образного змісту музичних творів, інтеграції музичних та емоційних компонентів його осмислення. Це можна пояснити тим, що музичному сприйняттю неминуче передують натхнення. З цього приводу можна згадати думку Б.Теплова, який зазначав: «Музичне переживання по суті своїй – це емоційне переживання; не емоційним шляхом не можна пізнати зміст музики. Розуміння музики, якщо під цим мати на увазі не тільки сприйняття зовнішньої будови музичної тканини, завжди є емоційним поняттям» [3].

Неодноразово схоже положення висловлював В.Цуккерман. Він писав: «Оскільки мова йде про твір мистецтва, то розповідь про нього повинна будь-якою мірою мати відблиск художності. Ось чому питання **як** розповідати про музичний твір є для педагога-музиканта надзвичайно важливою справою. Найправильніші думки, якщо вони викладені непривабливо, втрачають свою переконливість» [4].

З урахуванням цих думок можна зробити висновок, що за своїм змістом і формою аналіз мусить бути схожим на справжній твір мистецтва, де не має жодної зайвої деталі, де кожна дрібниця характеризує головне. Тому майбутнім вчителям в процесі аналізу музичних творів слід розкривати свої творчі можливості педагога-митця. У навчальному процесі їм необхідно приділяти особливу увагу виразності музики та вміти відповідати, наприклад, на такі питання: чому сполучення певних засобів викликає даний музично-виразний ефект, передає саме цей психологічний стан з певними відтінками? Якими засобами втілено у даному епізоді то або інше явище зовнішнього світу, що сприяє виникненню у слухачів відповідних образних асоціацій? І навпаки, яким виразним або зображальним ефектам здатний слугувати певний засіб? Якими в цьому випадку є його можливості? Але робити треба це таким чином, щоб розмова про прекрасне була аргументованою, розкривала пізнавальну суть прекрасного. За переконанням

В.Остроменського, майстерність в даному разі полягає не в тому, щоб самому захопитися музикою, а робити аналіз таким чином, аби він розкривав учням емоційну суть твору. Отже емоційний характер аналізу музичних творів необхідно поєднувати з його пізнавальністю, оскільки емоційність перебуває у прямій залежності від глибини проникнення слухачів у зміст твору [5, с.22].

Саме такий аналіз музичних творів можна назвати художньо-педагогічним. За своїм характером він представляє собою складні аналітичні дії, спрямовані на цілісне сприйняття музичного твору і з'ясування його образної природи. Музично-аналітичну діяльність студенти починають з першої зустрічі з твором – спочатку спонтанно, а потім більш усвідомлено, уважно вслуховуючись і вдумуючись в те, що саме відтворюється звуками. В результаті такого аналізу відбувається особистісне художньо-творче пізнання твору і відтворення цих уявлень в інструментально-виконавській діяльності.

Метою такого аналізу є розкриття сутності музичного твору, його внутрішніх властивостей і зовнішніх зв'язків. Більш конкретно це означає, що потрібно виявити:

- функції музичного твору;
- його жанрові витоки;
- образний зміст твору;
- типові і характерні засоби втілення;
- особливі риси твору і його місце в сучасній культурі.

Розглянемо ці аспекти докладніше. Важливою характеристикою музичного твору є його функціональність, тобто здатність брати участь у різних життєвих ситуаціях, виявляти тісний зв'язок музики з життям. Функція музичного твору (естетична, виховна, пізнавальна, побутова, педагогічна, розважальна) виявляються в процесі його побутування. Але часто кожна з цих функцій не дуже міцно зв'язана з властивостями даного твору. Тому більшість музичних творів виявляються поліфункціональними. Наприклад, дитяча фортепіанна п'єса може і виховувати, і повчати, і розважати. Однак, у кожній конкретній ситуації на перший план все ж таки виступає одна функція. Відповідно визначення функції музичного твору стає відправною точкою художньо-педагогічного аналізу, необхідним початком його розгляду.

До принципів положень художньо-педагогічного аналізу належить твердження про змістовність, осмисленість музики. Це зумовлено тим, що різні музичні твори звучать в різних життєвих ситуаціях, але саме зміст (та відповідна йому художня форма) визначають можливість і доцільність їх звучання. Дійсно, зміст музики можна уявити як відображення тієї або іншої сторони дійсності, зокрема і внутрішнього світу людини, в свідомості композитора. При цьому не завжди вдається розмежувати саме явище та його сприйняття і розуміння творцем музики. Відомо, що одне й те саме життєве явище може по різному відобразитись в музиці, тому що по різному відбилося у

свідомості авторів. Особливо це стає помітним тоді, коли літературні або образотворчі джерела стають основою для різних музичних творів. (Такими прикладами можуть бути «Сонети Петрарки» Ф. Ліста, прелюдії та п'єса «Острів радості» К. Дебюссі, цикл п'єс І. Шамо «Картини російських живописців» та багато інших творів).

Разом з тим необхідно чітко відрізнити задум композитора і реальний зміст його твору. Це зумовлено тим, що, по-перше, під час свого втілення задум може змінюватися, а по-друге, часто зміст твору виходить за межі композиторського задуму або, навпаки, не реалізує його повністю.

Специфічність музичного змісту проявляється також у вибірковості до навколишніх явищ. Хоча в музиці й відображаються картини природи і портрети людей, а також різноманітні життєві і побутові ситуації, тим не менше основою змісту музичного твору залишається відображення внутрішнього світу людини у всьому багатстві і різноманітності станів і почуттів.

Інша особливість змісту визначається його інтонацією. Відомо, що інтонація супроводжує природню людську мову; вона уточнює, конкретизує висловлений зміст. Без слів інтонація зберігає тільки загальні властивості висловлювання. Тому в процесі аналізу необхідно підкреслювати, що музичне мистецтво, основу якого складає інтонація, передає зміст твору значною мірою завдяки інтонації в узагальненому, відстороненому від деталей і подробиць вигляді. Завдяки цьому з'являється можливість різнобічно трактувати один і той же твір, виявляється величезна роль виконавців у створенні музичного образу.

Суттєвою особливістю музичного змісту залишається його естетична спрямованість, тобто те, що розкриває красу, гармонічність і розміреність звукової форми, передбачає художню привабливість музичного цілого. Науковці відзначають, що послаблення будь-якої з цих властивостей призводить до серйозних художніх втрат.

Аналізуючи музичний твір, важливо враховувати й те, що його зміст вимагає певного втілення. При цьому розрізняють два підходи – вираження і зображення. Перший з них є основним, домінуючим, другий – побічним. У зв'язку з цим М.Ройтерштейн зазначає: «Музика виражає широку гаму настроїв і почуттів, людські характери. Здатність виражати, тобто звертатися безпосередньо до емоційної сфери є головною рисою музичного мистецтва. Музика не описує, як література, не показує, як живопис і графіка; вона сама втілює настрій або характер і передає його слухачу, заражаючи його цим настроєм або викликаючи в нього «образ» цього характеру» [6, с.23]. Він підкреслює, що практично усі засоби музики здатні втілювати й викликати у слухачів емоційну реакцію.

Разом з тим музика може й зображувати. Про цьому можна виділити два рівня музичної зображальності – безпосередній, звуконаслідуваний і опосередкований, музично-обумовлений. Оцінюючи співвідношення виражального і зображального в музичних творах,

необхідно мати на увазі, що вони часто передаються разом. Крім того, вражальність і зображальність мають різне значення: оскільки музика відноситься до виражального виду мистецтва, вона часто не використовує зображальність для створення образів, натомість для зображальності виразність завжди залишається естетичною вимогою. За влучним висловлювання М. Ройтерштейна, послідовність частин музичного твору утворює його «скелет», його архітектоніку, а мовні елементи – мелодія, гармонія, фактура, тембр – складають його «м'яку поверхню». Саме ця поверхня частина визначає в конкретний момент образно-змістовий смисл музики, тоді як «скелет» організує і об'єднує всі елементи в цілісність.

Для розуміння музичного твору необхідно також усвідомити особливості організації музичного руху, оскільки музичному висловлюванню, як і мовному, притаманне певне внутрішня організація. Музична мова (так само як і вербальна) вимагає розчленування. Важливим кроком на шляху організації звукового матеріалу стає розподіл її великих і малих частин гранями – цезурами. Тобто треба завжди враховувати, що розчленованість є обов'язковою вимогою інформаційного процесу.

Організованість, структурованість музичного матеріалу стають необхідними для усвідомленого сприйняття. При цьому різні прийоми організації звукового потоку мають різноманітні можливості і виявляють прямі зв'язки з музичним змістом. В музичному творі завжди можна виділити найбільш значні розділи, які характеризуються особливою виразністю, і допоміжні, які утворюють його фон. Виразність досягається завдяки інтонаціям, які виявляються звуковисотними і метроритмічними засобами. Вони надають твору особливість, забезпечують розпізнавання мелодії під час її повторення. В процесі виконання важливо усвідомлювати, що музика постійно рухається, вона не може залишатися на місці. Навіть втілюючи «образ нерухомості» вона безперервно тече, рухається і цей рух може ґрунтуватися за різними принципами – точного або видозмінного повторення, продовження розвитку або співставлення одного тематичного матеріалу з іншим. Під час руху мелодії утворюється загальна композиція, форма твору і таким чином принцип тематичного руху стає принципом музичного формоутворення. Отже будь-яка форма має свій зміст і може розглядатися як своєрідний план, за яким у творі відбувається тематичний розвиток.

Таким чином, з урахуванням вищезазначеного можна зробити такі висновки: по-перше, художньо-педагогічний аналіз є складним художньо-пізнавальним актом, в якому відбувається емоційно-образне осягнення естетичного змісту музичного твору на основі узагальненого співставлення його структури з творчими можливостями виконавця; по друге, такий аналіз-інтерпретація уможливорює не тільки теоретичне усвідомлення музичного твору, орієнтоване на готові зразки, а і як самостійний процес осмислення для втілення у виконавській діяльності.

Саме тому формування умінь художньо-педагогічного аналізу є перспективним методом в системі музично-інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики, оскільки створює умови для набуття професійних компетенцій від навчальної ситуації до майбутньої професійної діяльності.

Список використаної літератури

1. Хуторской А. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования//Народное образование. – 2003. – № 2. – С. 58 – 64. **2. Мазель Л.** Вопросы анализа музыки. – М., 1978. – 164 с. **3. Теплов Б.** Психологические вопросы художественного восприятия / Б. М. Теплов // Избр. Труды : в 2-х т. – Т. I, М. : Педагогика, 1985. – 328 с. **4. Цуккерман В.** Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М. : 1970. **5. Остроменський В.** Художньо-педагогічний аналіз музичних творів. – К. : Музична Україна, 1969. – 47 с. **6. Ройтерштейн М.** Основы музыкального анализа. – М. : Владос, 2011. – 111 с.

Чжан Цзе. Уміння художньо-педагогічного аналізу як складова інструментально-виконавської підготовки вчителя музики

У статті розкривається сутність та основні характеристики художньо-педагогічного аналізу як методу творчого пізнання музичних творів. Розглядається можливість його формування в процесі музично-інструментальної підготовки майбутніх вчителів музики.

Ключові слова: музично-інструментальна підготовка, метод художньо-педагогічного аналізу, формування творчого мислення.

Чжан Цзе. Умение художественно-педагогического анализа как составляющая инструментально-исполнительской подготовки учителя музыки

В статье раскрывается сущность и основные характеристики художественно-педагогического анализа как метода творческого познания музыкальных произведений. Рассматривается возможность его формирования в процессе музыкально-инструментальной подготовки будущих учителей музыки.

Ключевые слова: музыкально-инструментальная подготовка, метод художественно-педагогического анализа, формирование творческого мышления.

Chgan Cze Learning and teaching art as a component analysis of instrumental music teacher training executive

The article reveals the essence and main characteristics of artistic and pedagogical analysis as a method of creative cognition of music. The possibility of its formation in the musical training of future teachers of instrumental music.

Key words: music and instrumental training, the method of artistic and pedagogical analysis, development of creative thinking.

Стаття надійшла до редакції 27.01.2012 р.

Прийнято до друку 27.04.2012 р.

УДК 378.011-051:78

О. Д. Чурікова-Кушнір

ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЇ «ХОРМЕЙСТЕР»

Питання історичного розвитку професії хормейстер набуває особливого значення в контексті сучасного розвитку національної музичної культури, і хорової зокрема. Ця професія дуже давня і початок її ставлення посідає з давніх часів, коли зароджувався церковний спів.

Проблеми вивчення історії ставлення професії хормейстер хвилювала багатьох мистецтвознавців і науковців, а тому неодноразово ставали предметом наукових досліджень.

Складність цієї професії, з різних точок зору, розглядали Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, Л. Корній, О. Шевчук, Ю. Ясиновського та ін. Останнім часом все більш пильну увагу науковців стали залучати регіональні особливості розвитку професії хормейстер, що окреслені в дисертаційних дослідженнях Л. Дорохіної, Р. Дудік, Л. Ханік. Однак, ця проблема дуже актуальна для сьогодення і набуває особливого змісту і потребує спеціальних досліджень.

Мета статті - розглянути початковий етап становлення професії хормейстер та окреслити шляхи розвитку цього феномену.

Як свідчать історичні факти, початок професійного хорового співу відноситься до епохи розквіту Київської Русі. Основою його був знаменний спів, який мав діатонічну мелодію, засновану на поступенному русі в межах кварта або квінти, який виконували тільки чоловіки.

Особливої значущості набуває вивчення знаменного співу, що існував і розвивається протягом майже семисотлітнього історичного періоду, пов'язано з труднощами розшифровки. Епічний, величний склад, мобільність, універсальність, зручності графічного запису сприяли тому, що знаменний розспів став основою музичної культури російського Середньовіччя. Впродовж семи століть розвитку він зазнав еволюцію, деякі його види змінилися, інші залишалися незмінними.

Справа в тому, що знаки, які використовувалися в той період для фіксації співочої інтонації, не вказували точну висоту і протяжність звуків, а фіксували лише загальну їх спрямованість. Мотиви запам'ятовувалися напам'ять. І навіть найдосвідченіші распевщики